

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第138回

マルローと世界美術史の構想

国際シンポジウム「アンドレ・マルロー再考——その領域横断的思考の今日的意義」

稲賀 繁美

(いなが しげみ/国際日本文化研究センター、総合研究大学院大学教授、放送大学客員教授)

序 再生か処刑か？

ジャン＝イヴ・タディエはプレイヤー版、マルロー『美術論』第1巻の導入冒頭で、マルローは藝術を生かし、それへの愛を教えようとするが、人々にマルロー自身を愛させるように仕向ける術には長けていなかった、と述べている。これは日本におけるマルロー受容にも当てはまるのではないか。マルローの『藝術心理学』3巻は、小松清によって『藝術新潮』に1954年から75回連載で掲載され、57-8年に書物として刊行された。その検討から始めたい。はたしてマルローの「空想の美術館」■1は美術品に新たな生命を与えたのか。それともそれは美術作品へと昇格するものどもの処刑だったのか？

1. 日本での「空想の美術館」の初期受容

このマルローの大著は日本では『東西美術論』と題され、東西文化対話の書物として流布された。1958年8月、全3巻刊行直後の『藝術新潮』は10名の著名人による講評を掲載している。識者たちは総じて訳者・小松清の超人的といってよい努力を認める傍ら、彼らの何人かは、著作そのものは極めて難解とする評価を下した。個々に要約してみたい。

1-1 初期の反応瞥見

当時、批評界を代表していた小林秀雄はマルローの企図をポール・ヴァレリーの「美術館病」と対置させ、「沈黙の声」という表現に注目する。「美術品のフォルムをもった沈黙の声は、フォルムが棄子となり、不具にならうとも、聞こえる人には聞こえるのである」。高飛車な姿勢だが、自らも「空想美術館」を構築中だった小林はそこに「歴史という鋳型の歩みではなく、芸術創造の生きた歩みが感得」できる、と、著者の意図を忠実に汲み取っている。

医学博士で次の世代の批評家として地歩を固めていた加藤周一は、マルローの本を「途方もなくむづかしい」と見る。それは、著者が自己の印象から出発していながら、その印象を世界全体の「形 of 生命」の全貌に対峙させようとするからだ。加藤は本書をマルローの「感情教育」だと喝破し、そこに「強烈な個性」「自己の限界を試すことに熱中した、おそらく現代世界でもっとも巨大な「個人」のひとり」を見る。「マルロオにとっての藝術とは、客観化された主観的価値の世界」であり「ほとんど自己崇拜にまで近づいた自己中心主義が、自己を超えよう

■01 『空想の美術館』構想中のマルロー



とするとき、藝術の客観性を見出した」と加藤は診断する。

詩人で、鎌倉の神奈川県立近代美術館初代館長の土方定一は、自分のブリューゲルの仕事が忙しくてマルローを読む暇はなかったとあけすけに告白したのち、6-7年前にパリで雑誌 *Preuve* に掲載されたマルローの演説を読み、その「中華思想」に驚愕したと回顧する。「世界文化の良心」たるフランスをマルロー個人が代表し・受肉していたのだから。

画家の三雲祥之助は、マルローが造形の様式や映像をひたす複製によって把握し、そこに全幅の信頼を寄せるマルローの姿勢に、根本的な疑問を呈する。むしろ、望遠撮影や拡大写真には利点はあるが、そこでは作品の質感が犠牲にされており、「複製からくる不健康さ」が「将来の創造に何らかのカゲを落とす」ので

はないか、との危惧からである。

大岡昇平は遠慮ない物言いで著名な作家だが、「悪夢の美術館」と題したその評からも辛辣な姿勢は歴然とする。「ドゴール内閣の情報相」の曖昧な態度が大岡には気に入らない。「空想美術館」は英訳不能で「壁のない美術館」と意識されているし、「変容」という鍵詞もブリュンティエール式の進歩史観の焼き直しだと、悪態をつく。創造する天才が死に抗するとみるマルローの基本姿勢も、大岡には「かなり勝手な」議論と映る。「沈黙の声」も「小説みたいな題」で、その鯪ばった英雄的美文は『人間の条件』や『征服者』の焼き直し、だと容赦ない。

美術評論家の岡本健次郎は、自らの空想美術館へと退却し、「複製や翻訳によってはじめて得られる、あるもの」の探求を、それなりに評価する。だが5000年

来存在する美術に対峙する我々は、もっぱらその理由も知らぬまま「受け身」の立場に置かれており、例えば運慶による無着や世親の彫像では色彩が剥落するのも、歴史の歳月の証であり、偶然ではない、といった美的観照の態度を披歴する。

伊藤整はD.H.ローレンスの小説『チャタレイ夫人の恋人』で訴訟沙汰に巻き込まれた作家だが、「読みやすいとはいわれない」マルローの著作が「美の意味の発見史」であることを好意的に評価する。ただし「どこまで個人的な好みで書いてゐるのか、またどこまで実証的に書いてゐるのかは」、必要な知識のない自分には分からない、と謙虚な姿勢を貫く。

吉川逸治はここで唯一の美術史家。アンリ・フォションの弟子たる彼は、本書の魅力を著者と同意したり反駁したりする「空想のすさび」にあると記す。自信満々のマルローの雄弁に圧倒されつつも、専門家として西洋中世美術の歴史的記述の不正確さを指摘し、とりわけ東洋の仏教彫刻の分析では、欠陥がせつかくの長所をも押し隠していると、注文をつける。とはいえ、「五千年の近代美術」といった逆説的な表現に、吉川はマルローの詩的感性と、造形表現を刷新する文才とを認めつつ筆を擱く。

宇佐美英治は、自らが訳出したばかりのハーバート・リードの『アイコンとイデア』をマルローと比較する。両者ともに「藝術がたんに世界の装飾や遊戯でなく、世界の意識化であり、人間の自由を開現する器官」であるとする認識では共通する。だがマルローには「循環学説」があり、過去を永遠の謎へと宙づりにしつつ、そこに変容への契機を捉える。マルローの筆に「西欧のヒューマニズムが到達し

たもっと誠実な苦悩のひとつ」を見るに吝かでない宇佐美だが、しかしその人文主義に宇佐美は「なお疑問をもつ」とつけ加える。

最期に音楽評論家、吉田秀和が登場する。吉田はマルローに「何というヨーロッパ的な世界征服だろう」との驚嘆を隠さない。世界中の文物の葛藤と衝突から個々の作品の意味が発散する、それを観照する主体はあくまで西欧だからだ。そしてその鑑賞者はこの「藝術の総力戦的戦闘のなかで、芸術の現存を証明」するのだが、それは「あたかも神の証明のためにあらゆる矛盾と非条理を必要とした中世の僧侶」顔負けだ。これが吉田の観察であった。吉田はレコード録音による「空想の演奏会」にアフリカやオセアニアやトルキンスタンをも含める夢を語り、そこから発する「沈黙の声」は、近視眼的な西欧進化史観による音楽史や、それに囚われた現今の演奏会の偏見を白日の下に晒すだろうと語る。

概略以上が、一九五〇年代末頃の日本におけるマルロー受容の大要といってよからう。

1-2 ジョルジュ・デュテュイの悪態： 『ありえない美術館』の日本語抄訳

この講評の半年前、同じ『藝術新潮』1958年2月号には、ジョルジュ・デュテュイの『ありえない美術館』からの抜粋が掲載されていた。題名も「空想の美術館」は意味がない」とあからさまに挑発的である。同著の「われらはシナ人になれるか？」とする章の抄訳であり、訳者は芳賀徹、「具体」とミシェル・タビエらとの間を取りもつことになる比較文学者だが、前年のパリ滞在でデュテュイと

も親交を結んでいた。デュテュイの「前言」はマルローを「藝術の最も恐るべき擁護者」と逆説的言辞を呈し、その事実無視や歪曲を糾弾する姿勢を鮮明にする（引用省略）。はたしてこのような正面切ったこき下ろしをわざわざ書籍新刊の時期に合わせて、当該の月刊誌に掲載した意図は何だったのか？

周知のとおりデュテュイはアンリ・マティスの娘婿だが、その舌鋒は辛辣極まる（引用省略）。3点に要約しよう。まず、中国美術は複製写真には不向きだというのが、この適性のなさが中国美術の劣勢の証拠となるだろうか。次に本質主義者マルローは、東西文化間相互の交流と交雑を認めない。支那趣味から日本趣味を経て、現代のヴォルス、クライン、スーラージュ、サム・フランシス、リオペルなどを無視するのはいかなる料簡か。このマルロー反駁のため、デュテュイは第3巻で多数の東西対比や比較を、皮肉にも多数の複製図版で縦横に展開する。さらに第3としてマルローの中国美術理解の跛行性に、博学なデュテュイは我慢がならない。仏像の様式史的展開は無視、書道の意味も見落とし、禅藝術の、「内に張り詰めた精神性」もお分かりでない。様式と視像ばかりに目を向けるマルローの奇妙な愛玩癖は、中国美術を歯牙にもかけない。そしてその背景には『西洋の誘惑』以来牢固たる、隠された西欧中心主義と、その伝道の使徒たる使命を憚らないマルローの姿が佇立する。要約しよう。アジア美術が空想の美術館には不適切なら、それは空想の美術館の設えそのものの不適切さの証拠にほかなるまい。そんな西欧の大仰な箱物での自己顕示欲の「展示」よりは、自分には日本の茶室

の質素な応接の佇まいのほうが、よっぽど好ましい……。

1-3 忠実な友と誠実な使徒と：小松清から竹本忠雄へ

この痛烈なるマルロー批判がどのように受け取られたのか、直接には分からない。だがマルローには忠実な友、誠実な使徒もあった。前者が小松清であり、後者が竹本忠雄氏というのは衆目の一致するところだろう。小松は自分の翻訳の解説末尾に、マルローの著作から著名な一節を引く（引用省略）。西欧は自らの手に掲げる松明によって手が焦がされても、その光によって人類を照らす——との、傲岸ともいえる使命感の表明である。まさにこの一節を捉えてデュテュイは「マルローという名の西洋の欲望」に辟易してみせた。だがこの同じ一節に小松は満腔の共感を寄せ、「その精神の照明なくしては」「東洋やアジアの藝術」が「自らの力で復活し」、「創造的変貌を遂げること」もできなかっただろう、と西欧の指導的立場を留保なく追認する。

ニーチェが宣告したギリシアの神々／キリスト教の「神の死」とともに、「永遠」なるものは喪失した。それにとって代わったのが「歴史」だが、ゴヤの《5月3日の銃殺》■02は「絶対」の没落に続く「悪魔的な情熱」を容赦なく描写する。「国家権力」による「民衆」銃殺の光景は、十字架上の救世主の磔刑の図を反復している。だがかつての「聖」の末裔たるこの作品のうちにはもはや「救い」はない。小松はそうマルローを代弁するが、我われとして付け加えるなら、これをさらに世俗化したマネの《皇帝マクシミリアンの処刑》■03では、マルロー自身、別



■02 ゴヤ 《1808年5月3日》



■03 エドゥアール・マネ 《皇帝マキシミリアンの処刑》



■04 ゴヤ 《サトゥルヌス》

の場所で宣言するように、形態と色彩とが、表象すべき主題を凌駕することになる。

このマルローの『サテュルヌ・ゴヤ論』

■04の優れた記者でもある竹本忠雄は、マルローのひとつの言葉に靈感を得る。

「ゴヤに憑きまとうサクレは、その否定的性格によって我々を打つ」「それを透かして星辰のまたたき」が窺いみられる

「黒ガラス的な否定性」である、という一節である。救世主の磔刑という「残酷」

の裡に聖なるものの顕現をみたキリスト教2千年の伝統にとって、この一節は決定的だと竹本は感じた。なぜならそれは

「聖の価値転換」つまり「俗への聖の浸潤」であり「闇」が光のうちへと浸食する「混迷の絶頂」なのだから。竹本はそれを超越ならぬ「反世界への超降」と命名し、以降「見えざる神」の神秘への探求に邁進するだろう。詩人ボードレールが目敏くもゴヤの版画の形象に「裂け目」

としての「自我」

を認めたことを

竹本は見落とさない。生涯最後の

那智の滝 ■05

との出会い、さらには伊勢神宮

への参拝のなか

でマルローを捉えたのは、ほか

でもないこの

「裂け目」であ

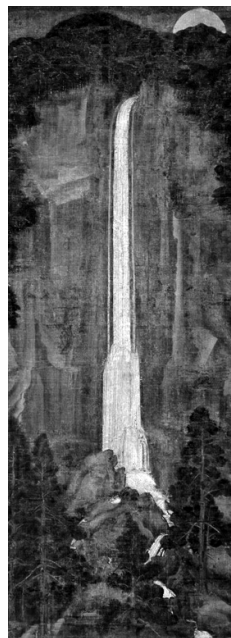
り、竹本こそは、

その場に立ち会

った特権的な同

伴者にほかなら

なかった。



■05 《那智の滝》図曼荼羅

2. 東西の対話

「空想の美術館」はそこに注がれる視線とそこで生かされる体験とが深まるにつれて、たえず変貌を遂げる。いかなる作品と隣り合わせになるかによっても、作品は表情を変えてゆく。この変貌は、『藝術心理学』ののち、とりわけ著者の日本との度重なる接触によってめざましい展開を見せるといってよい。そのなかでここではマルロー最後の日本滞在の前後に記録された3つの対話を検討したい。論述の都合上、最後の高階秀爾氏との対話から始めよう。その前年、サン・ポール・ド・ヴァンスのマーグ財団における展覧会で、マルローは日本から幾つかの植輪の土偶とともに、隆信筆とされる《平重盛》像を将来していた。

2-1 「東西文明の出会い」(高階秀爾と。

奈良, 1974年5月25日)

シュメールの彫像は20世紀にはじめて「美術」になった——。これは『人類の歴史』冒頭でのマルローの有名な宣言である。また同じマルローは、マネとともに絵画は主題から自立したと宣言した。高階氏はこの両者は裏表の関係にあるとみる。つぎにこの現代の定義する「美術」はしかしそのうちに、なにか精神的なものを宿している。それは狭義の宗教性とは別の「何か」だろう。その本来の機能を喪失した文物は「藝術」へと変貌を遂げるとも、今なお吾々に話しかけることをやめようとはしない。藝術だけが死を乗り越えるが、それはあたかも文化が自らの死を超えてもお生きているのと同じではないか。こうして第3点として「変貌」による「復活」が問題となる。ピカソの彫刻がロマネスク彫刻をよりよ

く理解させる助けとなる。それと同様に、東西美術の出会いを見ることはできまいか——。この高階氏の問いかけに対して、マルローは(デュテュイ流の?) 安易な東西の融合といった考えには保留をつける。ふたたびはそれを融合ではなく、共存と認識する。あたかも一枚のメダルの表と裏のように。ふたつの言語を理解することはできるが、両者を同時にしゃべることはできない。それと同様に一度に東洋人かつ西洋人であることはできまい、とマルローは語る。だがこの文化的 identity という当時流行の観念は、はたして植民地主義を脱した半世紀後の今日の地球社会において、なお有効な見解といえるのだろうか？

2-2 「芸術における西欧と日本」(加

藤周一と。箱根, 1974年5月20日)

文化間対話の可能性は、世界の美術史をどのように構想するかということと、深くかわる。加藤周一との対話はこの点を掘り下げる。冒頭でマルローは日本趣味Japonismeに言及し、それを3点に要約する。まず構図における自由さ。ついで平面的な色付け。第3に現実錯視技法からの離脱。それが19世紀後半に欧州が極東から学んだ美学だった。これに対して加藤はさらに視野を広げ、すでに徳川時代後期に日本は西欧から現実錯視 illusionismeの技術を学んでいた事実注意到意を向ける。オランダ渡りの画法書や銅版画は一部の日本人に絵画空間を枠づけする術を教えたが、その日本が欧州に「浮世絵版画による逆襲」を加えたことになる。あたかも欧州からは何も学んでいなかった風を装いながら。

ここで隆信筆の《平重盛》■06が登場

する。マルローはそこに宗教性とは無縁な精神性を見出す。だが加藤は高階と同じく、マルローの用語の定義に疑問を投げかける。セザンヌは敬虔なカトリックだったが、もはや宗教画を描かなかった。確かにその後もルオーやシャガールはいるが、もはや宗教画は実現不能となったとみるのが、マルローの現代認識。これに反して、キリスト教社会がながらく悪魔の所業として唾棄してきた偶像や呪物は、20世紀に西欧の美術館という制度によって回収され、やがて「美術」として復権する。それに先駆け、ゴシックも美術への変貌を遂げる。シャルトルの扉についてマルローはこう語る：「かつて人々が祈りをささげた聖人たちは、いまでは人々の称賛する彫刻となった」と。

そこで隆信だが、マルローは加藤との対談でも、ジョルジュ・ブラックの逸話を持ち出す。曰く「隆信は私のやれないことをやっている。つまり隆信は《重盛像》によって精神的な宇宙に到達したが、私の場合は、私の創造によって、一個の絵画に達しようとするだけだ」と。隆信にはマティス言うところの時間を超えた「空間の充実」があったのか。ここで藝術は宗教を超えることができるのか——。高階氏のこうした質問へのマルローの返答は、鮮明とは言い難かった。

だが加藤はここで、隆信の肖像は宗教的ではなく世俗だと、きっぱりと言い切る。ブラックと違って隆信が非宗教的な主題で精神性を発揮できた理由、それは「ブラックの生きていた世界では世俗的なものと宗教的なものがはっきり分離されていた」が、「隆信の生きていた世界、すなわち伝統的な日本の世界においては両者の区別はさだかではな」かったから



■06 伝隆信《平重盛肖像》

だ、と。この加藤の仮説に対して、マルローは「それは内的実相の理論」だと返答する。晩年の『黒曜石の頭』に繰り返される議論だが、このあたりで対話は別の方向に逸れる。

2-3 『美学と聖性』(1974)へ：岡本太郎との対話

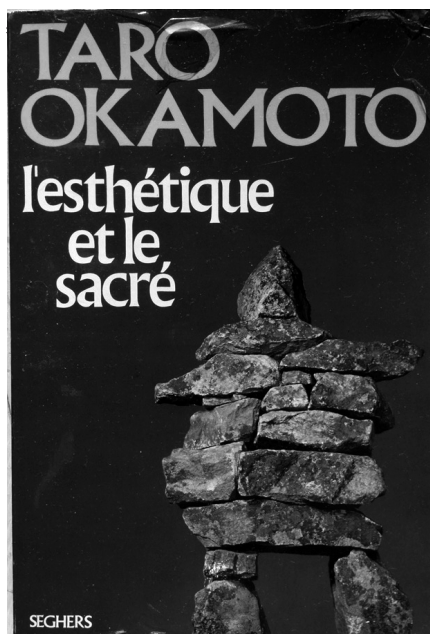
この議論の行方を見定めるのに有効なのが、1973年11月にパリ郊外のマルロー邸で交わされた岡本太郎との対話「世界藝術の運命」だろう。マルローは冒頭から性急に隆信についての岡本の意見を聞きたがる。岡本はヴァンスでの展覧会での《平重盛》の評判は耳にしており、元文化大臣が、《モナリザ》の日本展覧の返礼として、フランスでの《平重盛》展示を意図していたことも知ってはいた。だが議論はそれ以上発展を見せない。

マルローの日本古美術最真にうんざりした岡本は、自分は日本の伝統が嫌いで戦前バリに脱出し、そこでリング・フラ

ンカとしての造形・絵画言語を学び、欧州と交流する術を身につけたと告白する。日本帰国後は伝統美学への叛逆姿勢を鮮明にした。本当の伝統は自分の住む文化の矛盾に満ちた現場との対峙から生まれるとするのが岡本の持論。だがその彼は『忘れられた日本』再発見に貢献している。岡本は訪問先の主に、自分が先史時代縄文の土偶を再発見し、それを日本美術の始原に位置する表現として評価したことを語る。

だが両者の意見は滑稽なまでに対立する。マルローが弥生の埴輪が素晴らしいといえ、岡本は縄文ですごいのは土器だとやり返す。マルローが王朝文化の書道の洗練を称賛すれば、岡本は左様な洗練は唾棄すべきだと自説を展開する。カナダ先住民の石積みイヌクシュックの図版を見せて、造形はやがて最後にはすべて無に帰すと岡本が説けば、マルローは偉大なものは死や喪失に抵抗すると反論する。だが岡本は自分の死後、自分の作品の永世など眼中にはない、大切なのは今の瞬間だと、にべもなく藝術の永遠性を足蹴にする。

両者およそ議論が噛み合っているとは言い難い。だが、この対立は不毛ではない。岡本が言及した自著は、『美と聖』と題して翌年にはフランス語で公刊される■07。その表紙には、ほかならぬ「イヌクシュック」があしらわれる。そこで岡本が提唱する世界美術史の再構築は、空想美術館ともおよそ無縁ではない。一方で岡本は、西欧中心の美術史観が無視してきた辺境へと注目する。他方、岡本の「イヌクシュックの謎」への問いかけは石に潜む「沈黙の声」、人間の営為としての「石積みの構築」、さらには美に注



■07 岡本太郎『美と聖』フランス語版 表紙

がれる眼差しによる物体の「変容」という3点において、マルローの構想する「空想美術館」に踵を接する。とりわけ、「呪術」が人間生命を覆い、その救済に結び付くとする解釈は、文化大臣マルローのアフリカ藝術の再評価とも比較するに値する。

セネガルのダカールで、独立2年後に開かれた「世界初の黒人藝術の世界祭典」(1966)の開会式で、マルローは「たとえ現代人が呪術からは隔離されたにせよ、アフリカの面や彫像にはなお呪力が籠っている」と述べる。「アフリカの藝術的な遺産」は「グレコ＝ローマンの美の規範を破壊し、より古い太古の時代を現代に取り戻すうえで、強力な貢献を果たした」、「アフリカの精髓は世界美術の性質を問い直した」と。それがマルローの見解だった。だが、それでもなお、「想像の美術館は、とりあえずのところは西

欧のもの」なのだろうか？

3. 「空想の美術館」の現代的価値？

3-1 悪魔祓いから《彫像もまた死ぬ》 へ：ピカソ、アラン・レネ、クリス・マルケル

マルローはピカソの有名な証言を書き留めている。《アヴィニョンの娘たち》はピカソにとって「最初の悪魔祓いの絵だった」と。それは悪霊への隷属からの解放だった、とピカソは説明する。だがここで悪霊とは何なのか。霊的なものから解放されてアフリカの呪物は藝術の仲間入りする、これがマルロー自身の解釈だ。だがそれは同時に、西欧の現実錯視藝術という憑き物からの解放でもなかったか？ その両者が表裏一体に進行したところに、近代における聖性の変容がある。精神 *esprit* と悪霊 *esprits* とは表裏一体ではなかったのか？ なぜこうしたメダルの両面が、(晩年に至るまで—この点は3-3に後述) マルローには見えなかったのか？

アフリカの彫像を対象としたアラン・レネとクリス・マルケルの著名な映画に《彫像もまた死ぬ》(1953) がある。ジャン＝ピエール・ザラデルも述べており、これは一見したところ、マルローの空想の美術館の全否定に等しい。映画の語りはこう始まるのだから——「彫像が死ぬと、それは藝術の仲間入りをする。この死の植物学こそ、われわれが文化と呼ぶところのものだ」と。マルローが「再生」「変容」とみる現象に、この映画は「死骸回収」という葬儀屋稼業をみる。だがザラデルは両者に和解を試みる。実際、呪物としての彫像は、死ぬことによって藝術的彫像へと蘇生を果たすのだから。とはいえ、その基盤をなす哲

学は対立したままだろう。レネらが美術館や博物館が提供する視覚的な喜びに植民地主義者の匂いを嗅ぎつけるのに対して、文化大臣マルローは、同じ営みに「形而上学」的な意味を与え、「運命に抗う人間」の、プロメテウスのなる「永遠の闘争」を読むのだから。だがそれは火傷を負いつつも神から火を奪った人類の、原初の劫罪ではなかったか？

3-2 ヤシロ・メソッドと霊的彫刻： 矢代幸雄

ここで南北の聖性に関する議論に東西から三角測量の補助線を引くため、もう一人の日本人を召喚しよう。矢代幸雄は1936年、『ニューヨーク・タイムズ』文藝付録雑誌に「日本の藝術家は象徴をとおして魂を語る」と題する記事を寄せた。そこで問題とされたのが彫刻の霊性・精神性である。グレコ＝ローマンの写実＝表象による現実再現とは異なる規範にそった別種の彫刻、なにがしかの精神性・霊性を具現した非古典的な彫像も権利問題として存在するはずだ——それが矢代の論旨。その矢代はマルローの「東西の美術」が『藝術新潮』に連載されていた時期、それに平行して「日本美術の再検討」を連載していた。

この矢代は、ある意味でマルローの先駆者の位置にある。部分写真の駆使による細部拡大がそれである。矢代が作者同定的手段として拡大写真を使ったのに対して、マルローは寸法の違う作品を自在に比較するために拡大写真を利用した。両者の目的は違うが「神は細部に宿り給う」とする見方において両者はあい通じる。矢代発案の拡大図は、1920年代後半にはウフィッチ美術館を手始めに、欧州

各地で流行を見る。盟友であったロンドン・ナショナル・ギャラリー館長のケネス・クラークは、みずからもこの「ヤシロ・メソッド」を活用して展覧会図録を作成している。

3-3 死後の生、あるいは輪廻転生 ヴァルター・ベンヤミンとアビ・ヴァールブルク

ポッティチェッリの専門家でありバーナード・ベレンソンの弟子だった矢代は、アビ・ヴァールブルクの業績にも通じていた。そのヴァールブルクが提唱した「死後の生」は、古代の形象が情念もろともルネサンスの造形に再生しているとの仮説に立脚する。このNachlebenの観念は、マルローのmétamorphoseとすくなくならぬ親和性を呈している。その傍ら、マルローはまた、ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」の概念にフランスで最初に接したひとりでもあった。ベンヤミンは著名な論文「機械的複製時代における藝術作品」において「礼拝価値」が崩壊して「展示価値」へと移行したと説いていた。このフランス語論文の抜き刷り謹呈を受けていたマルローは、1936年ロンドンで行った講演で、ベンヤミンのこの一節に言及している。ベンヤミンがどちらかといえば否定的に捉えた「アウラの消滅」を、マルローは逆手にとり、機械的複製にむしろあらたなる可能性を賭けようとした。「礼拝」対象から「藝術」への「変容は事故ではなく、芸術作品にとって生命にしてその生涯」なのだから。

とはいえ、「藝術作品」なる範疇が、他ならぬこの「変貌」によって生成するのだから、このマルローの議論は、実際のところ循環論法を免れない。だがここで

『空想の美術館』冒頭の有名な一節が否応なく想起されよう。曰く「ロマネスクの磔刑は彫刻ではなかったし、チマブエの聖母も、当初は板絵^{タブロー}ではない、フィディアスのアテナ女神像ですら、最初は彫像ではなかった」。拡大写真や意図的な照明、さらには撮影者が選んだ撮影角度。こうした技術の連関や複合を頼りにして「展示価値」は、その得失・功罪の両面を含めて、行政的な文化事業としての「可視化高度化」「文化財遺産の再生」に貢献することとなった。

そのマルローは、最晩年に日本に見出した「内的実相」について、『黒曜石の頭』(1974)でこう語る。「西欧はこの概念、内的実相 *réalité intérieure* をよく知らない。なぜなら我ら西欧人はいかなる内的現実も、それを主観的なものと取り、それを作品が表現する特異な性格と混同してしまうのだから」。マルローはこの内的実相への東洋における接近の契機をふたつ捉える。「非仏教の極東が〈生〉を逃れようとするのと同様に、極東の仏教は輪廻から逃れようとする」と。前者は『人間の条件』でキヨの自裁に見出し、三島由紀夫の自裁によって確証を得た神道の自己決断であろう。後者の仏教的な輪廻と涅槃への悟り（他ならぬ三島由紀夫の『豊饒の海』の主題）も、神の死を体験した西欧の人間の運命との闘争とは異なる位相をしめす。そして東洋の（神道的）決断あるいは（仏教的）沈思はともに「その本質と〈ともになる融合〉によって」達成される。「ともになる融合」と仮に訳したが、「不可知論者」マルローはここにキリスト教概念の「聖体拝領 communion」という語彙を充てている。「タカノブはシゲノブをこの至高の本質

essence suprêmeへと結びつける」と。

「これら生き延びた作品たちCes oeuvres survivantesは画家たちに、時間から解放された過去le passé délivré du tempsをもたらす—それが重盛像を生み出すことになる世界なのである」。ここにマルローは「アジアにおける空想の美術館」le Musée Imaginaire de l'Asieの姿を垣間見る。「我々の空想の美術館が極東絵画をどのように併合するかなど、空想しても無駄なことだ。なぜなら変貌がどのような途をたどるか予言できる者など、どこにもいないのだからnul ne peut prédire les voies de la métamorphose」。この諦念に続いて次の文章が締めくくる：「空想の美術館は、とりあえずのところは、西欧なのである」Le Musée Imaginaire, provisoirement, c'est l'Occidentと（翻訳はフランス語原文より、稲賀試訳）。では、この内的実相に迫る空想の美術館は、どのような姿を取りうるのか。

電子時代の「業」——結論

藝術作品と霊との関係について、結論を下すに際して、ここで再度ヴァールブルクに戻ろう。このドイツ系ユダヤ人の学者は、晩年にムネモシュネー・アトラスを構想したことで知られている。「記憶の地形図」だが、これを構成する画面には一目みると脈絡も判然としない多種多様な図版が、古代から現代までを跨いで、時代錯誤も構わず、貼りつけられている。かれが「情念定型」とよんだ祖型が図像相互の引力や斥力のうちに浮かび上がり、とともにその磁力で特有の磁場を形成する。「名のない科学」と彼が呼んだこの試みは、パノフスキー流の図像解釈の文献学にも、ゴンブリックが提唱した実験

的知覚心理学にも収まらない。またそのディオニシオス的な暗い情念は、カッシーラーのプラトンのあるいはアポロ的な光明の象徴哲学によっても制御できない。このヴァールブルクの記憶の地形図は、マルローの空想の美術館とどう関係するのだろうか。

本稿冒頭に引いた芳賀徹に戻ろう。デュテュイのマルロー批判を訳した芳賀氏は、盟友の美術批評家ミッシェル・タピエとともに『連続性と前衛の日本』（1961）と題する画集を（仏語・英語で）刊行している。そこには次のような文章が読まれる。「華嚴哲学の中の最高の理論のひとつ、「因陀羅網境界門」は説いている。その「因陀羅網」の「網の目」を飾る明珠は互いに相映相発しているので、一珠のうちに他の一切の珠が映っている。そしてその一切の珠映を収めた珠はさらに他の珠に映っている。こうして互いに他の一切を顕現して、二重三重ないし無尽に重なりあわされて極まるところがない」。およそこの法界にあっては、事物になんらの妨げもなく、相互の距離も無関心もなくなり、一方通行の因果律も不完全なものとして超えられ、個々の存在は自らを損なうことなくすべてと結びつき、光明に包まれた澄みきったコスモスのうちに安らう。

「一即多」「一即一切」と呼ばれるこの相互嵌入・相映相発の法界は、空想の美術館を無際限な時空において補完する。ここには「空想の美術館」の「想像可能」な「操作様態」のひとつの範型があり、映像相互の自在な接触や融合あるいは相互照射と相互解明とを、時代や空間を超えて実現する「夢」が、霊的な次元において具現されている。

ここに21世紀の「空想の美術館」のあらたな可能性が、その片鱗をみせる。韓国出身の「見者」の藝術家、ナムジュン・パイクが夙に「定住的遊牧」として夢想した夢だが、この無限拡張の網の目は、いまや地球表層を覆ったインターネット網によって実現されている。だがそれは否応なく、また不可逆的に空想の美術館の「生き様」をも変更する。とはいえ、かつてモーリス・ブランショが（マルローとデュティイの調停を狙った文で）「美術館病」と揶揄した症状も、電子回路はいやまに亢進させる。それは仏教学者、佐々木閑^{しずか}が「ネット・カルマ」と呼んだ、消去不能な永劫の業を増幅する。電子の蜘蛛の巣とも呼ぶべきこの網目に閉じ込められた

吾々は、もはやそこから脱出する術も知らない。情報機器が貯め込み複製する無尽蔵なデータの集積は、もはや人類には操作可能な限界を超えて、big dataとして増殖を続けている。

サイバー cyber空間の仮想現実のさなかに展開する空想の美術館。それが齎すのは、はたして究極の楽園なのか、それとも最悪の悪夢なのだろうか。それによって果たして人類は、「自由を征服する」ことができるのだろうか。電子回路のなかで霊たちは再生し、蘇生できるのだろうか。空想界の美を追求したマルローの問いは、なお開かれたままになっている。

要約版, 2019年12月2日

*本稿は、《André Malraux et le projet de l'Histoire de l'art mondial》と題して、Colloque international, *Repenser André Malraux, La Valeur actuelle de sa pensée interdisciplinaire* 上智大学および日仏会館、2019年12月7-8日、で発表したフランス語原稿を筆者が当日の通訳用に要約して和訳した原稿である。註などは追って報告書刊行の際に補う予定である。なお、資料収集に関して春藤献一氏の補佐を頂き、事実関係に関して、芳賀徹氏よりご教示を得た。謝意を表する。

【案内】

映しと移ろい 文化伝播の器と蝕変の実相

編：稲賀繁美／執筆：新井菜穂子、滝澤修身、白石恵理、多田伊織、範麗雅、江口久美、二村淳子、倉田健太、寺本学、近藤貴子、山本麻友美、九里文子、金子務、テレングト・アイトル、君島彩子、デンニツツァ・ガブラコヴァ、糸永・デルクール光代、橋本順光、中村和恵、藤原貞朗、堀まどか、大西宏志、鈴木洋仁、竹村民郎、村中由美子、相原雅子、根川幸男、戸矢理衣奈、三木順子、片岡真伊、ヘレナ・チャブコヴァー、郭南燕、近藤高弘、鴫戸聡、高橋勝幸、ジラルデッリ、青木美由紀、宮崎康子、千葉慶、春藤献一、今泉宜子、上野景文、山田奨治

発行：花鳥社（2019年9月）／A5判上製／792ページ／
価格：12,800円＋税

